

## 中國詩文論叢 第十九集

## 「七言排律」不盛行の原因

——對偶表現の本質から——

松 浦 友 久

(一) 序

(二) 「對偶表現の本質」(再確認)

(三) 「五言排律」盛行との比較において

(四) 「七言古體詩」盛行との比較において

(五) 結語

## (一) 序

唐代までに完成した中國古典詩の十一種類の詩型のうち、<sup>(1)</sup>「六言絶句」と「七言排律」の二つだけは、自立した詩型として位置づけること自體が問題となるほどに、作例も少なく、文學史的影響力も乏しい。このうち、「六言絶句」が盛行しなかった要因は、「句末休音」(リズムの眞空)が存在しないことによつてリズムが活性化しない、という點に在ることは、

すでにほぼ公認された客觀的な事實であると言へるように思われる。<sup>(2)</sup>

一方また、「七言排律」不盛行の原因については、筆者はかつて、「七言律詩」の詩型的・様式的な完璧性にその要因を求めた小論を發表している。<sup>(3)</sup>その立論の筋道は基本的に正當であると考えられるが、この問題は、さらに、「對偶表現の本質」という視點から論ずることによつて、いっそう簡明に解決されるものと思われる。本稿では、「對偶論」の一環としてこの懸案に對處することによつて、中國古典詩における「對偶性」の極限化が、一方では「七律」という完璧な對偶的詩型を生み出しつつ、また一方では、それゆゑに「七排」という過剰な對偶的詩型を淘汰していった、という事實關係を明らかにしてゆきたい。

## (二) 對偶表現の本質(再確認)

對偶表現の本質は、「新しいものの生産・産出」でもなければ、「主題の反復による説得・強調効果」でもない。<sup>(4)</sup>それらはむしろ、「本質」から生まれた「現象」の諸相と言うべきものである。對偶表現の本質とは、「表現A」對「表現B」が同位・同格の形で對比的・整合的に提示されることによって、表現範圍がAとBの共有部分のみに限定され、それによってその表現が自己完結する「表現としての自己完結機能」、換言すれば「文意明確化の機能」に他ならない。

一般に、對偶表現が「新しいものの産出」のように感じられるのは、この「自己完結機能」によって、それまで潜在していたものが顕在化されるからであり、「主題が説得・強調」されるように感じるのは、この「自己完結機能」によって文意が明確化し、讀者をより強力に説得するからである。

對偶表現の本質をこのように認定・論定することによって、「なぜ、中國詩文、とりわけ文語系の古典詩文において對句が多用されるのか」、「なぜ、對句主體の四六駢文では、典故を多用しながら文意が意外に分かりやすいのか」、といった一連の興味深い論點が、客觀的に解決されることになる。<sup>(6)</sup>

「七言排律」不盛行の原因——對偶表現の本質から——(松浦)

うした事實は、同時に、對偶表現の本質をこのように認定することの正當性を保證することになるのは、言うまでもない。

私見では、本稿の標題「七言排律の不盛行」も、實は、上記の認定の正當性を保證する興味深い事實の一つ、として存在する。なぜなら、本稿標題の懸案は、①「七排」と同質の詩型というべき「七言律詩」が近世以後の中國で最も盛行した詩型であることや、②文語系古典詩文における對句への愛好・耽溺、という事實を考慮に入れるとき、とりわけ無視しがたい重要性を帯びてくるからである。

以下、立論の筋道をより明確なものにするために、「相補的詩型としての『五言排律』との異同」、および「類似的詩型としての『七言古體詩』との異同」、という二つの論點に即して考察を進めたい。

## (三) 「五言排律」盛行との比較において

周知のように、「排律」(長律)とは「律詩」の對句部分を擴大・充實した詩型である。従って、ここでは、冒頭の二句(二聯)と末尾の二句(二聯)が散句<sup>Scattered Sentences</sup>である以外は、すべて對句によって構成され、「一韻到底」「近體平仄」という近體詩としての性格が嚴守されている。

このため「排律」は、質的には「律詩」と同質の、たんなる量的擴大詩型と言うこともできるのであり、現に、「對偶性・整合性・自己完結性」という詩型としての表現機能（韻律的個性）は、ほとんど「律詩」と同一であると言ってよい。それにも関わらず、「七言律詩」は極度に愛好されながら「七言排律」は極度に冷遇されているという事實は、何を意味しているのか。しかも、ほぼ同じ關係にあるはずの「五言律詩」と「五言排律」の關係にあつては、「五律」が「七律」と並ぶ最重要詩型であつただけでなく、「五排」は科擧の「詩帖詩」の最重要詩型として「五律」以上に重視されているのである。むろん、詩帖詩ならぬ一般の五排にも、——例えば、對句を必ずしも得意としない李白にさえ「塞下曲、其四」「月夜江行、寄崔員外宗之」「送儲邕之武昌」などのような名作があることに明らかなごとく——すぐれた作品が多數存在する。

このように見てくると、「七律」が酷愛されながら「七排」がなぜ拒否されたかというこの懸案は、一方の「五排」は「五律」とともに愛好されていた、という非並行的な事實に即して考えるのが、第一の有效な方途であると言えるであらう。

「五排」と「七排」の差は、むろん、その各句が「五言」か「七言」か、という明白な字數の差にある。では、五言句と七言句の本質的な差は何處に在るのか。それは、一連の詩的リズム論を通じて疑問の餘地なく明らかなごとく、

春眠<sup>1拍</sup>不覺曉<sup>2拍</sup>×<sup>3拍</sup>（孟浩然「春曉」）

遠上<sup>1拍</sup>寒山石徑斜<sup>2拍</sup>×<sup>3拍</sup><sup>4拍</sup>（杜牧「山行」）

というように、「五言句」三拍對「七言句」四拍（それぞれ句末に一音ぶんの休音（×印）をもつ）の、「奇數拍」對「偶數拍」の對比性にある。

このため、「五律」や「五排」という詩型は、「①對偶性↓②整合性↓③自己完結性」という律詩自體の表現機能確實に具えながらも、その韻律的根幹をなす「拍節リズム」が「一句三拍」という奇數性を基本としているゆえに、第一の表現機能たる「對偶性」自體が相對化されざるをえない。なぜなら、「對偶」とは、文字通り、「偶數性の對比」を根本とする表現手法であり、「奇數性」の對比による新鮮さや流動

感は、明らかにその變相<sup>ベリヤント</sup>として位置づけるべきものだからである。

このように、第一の表現機能たる「對偶性」自體が相對化されるとすれば、「對偶性」から派生する第二の表現機能「整合性」が相對化されるのは當然であり、また従って、第三の表現機能「自己完結性」も相對化されるのは言うまでもない。

つまり、「五律」や「五排」という詩型は、例えば、「細草——微風——岸」（杜甫「旅夜書懷」）、「白馬——黃金——塞」（李白「塞下曲、其四」）のような「句中對」（當句對）の手法さえも時として活用しながらも、やはり一句單位では「對偶」表現が採りにくく、「一句〓四拍」の「七律」や「七排」が、句型（句式）リズム自體において對偶的であるのとは、大きな相違が認められる。

このため、「五排」の實作は、たとえ、さらに二句・四句・六句・八句……と對句を増加していったとしても、根本的な句型リズムの次元で對偶性が相對化されているため、一首全體としての自己完結性もおのずから相對化されることになる。換言すれば、對句のさらなる添加が、必ずしも過剰な對偶感覺を感じさせず、従ってまた、一首全體としても、自己完結

「七言排律」不盛行の原因——對偶表現の本質から——（松浦）

感のうえにさらに自己完結感を重ねるといふ蛇足の趣きを除けることができるわけである。

これに對して「七律」「七排」の場合は、韻律の根幹をなす「一句ごとの拍節リズム」が、「一句〓四拍」という最も安定した對偶的・偶數構造となっている。このため、例えば「風急——天高——猿嘯——哀——渚清——沙白——鳥飛——廻——」（杜甫「登高」）。×印は「休音」のように、一句内部での完璧な對偶表現（句中對・當句對）を作ることさえも、きわめて容易に行なわれる。完璧な句中對の上句と下句とが、より完璧な對句（對偶表現）を生むことは、——この杜甫の例詩にも明らかのごとく——當然の現象と言えよう。

このため、「七律」や「七排」は、——「五律」「五排」の場合のような——拍節リズムの奇數性に因る「對偶性の抑制・相對化」がまったく行なわれず、「對句」の増加はそのまま對偶性の強化・絕對化」として作用することになる。

そしてこの場合、「七律」という詩型が、——①八句、②中央兩對同士の對偶化、③中央兩對を軸とした首尾兩散句の對偶化——という完璧な對偶性（従ってまた完璧な整合性と自己完結性）を具えている以上、そこへ更に排律の要件として

## 中國詩文論叢 第十九集

二句・四句・八句……と對句を加えてゆくことは、「對偶性の過剰化」「整合性の弛緩化」「自己完結性の反復化」という一連の蛇足を加えることに他ならない。とりわけ、それ自體で完壁に自己完結している七律の心象構造を、再度・三度と自己完結させようということは、詩的表現機能の活用手法として、徒勞以外の何物でもないことが明らかにになる。

ここで、杜甫の「七排」を一首引いておきたい。八韻、十六句。乾元元年（七五八）季春、杜甫四十七歳の作とされている。

## 題鄭十八著作丈故居

鄭十八（鄭虔）著作丈の故居に題す

臺州地闊海冥冥  
雲水長和島嶼青  
亂後故人雙別淚  
春深逐客一浮萍  
酒酣懶舞誰相拽

臺州地闊くして海冥冥たり  
雲水長く島嶼と和して青し  
亂後にして故人は雙の別淚  
春深くして逐客は一の浮萍  
酒酣にして舞ふに懶きも誰か相ひ拽かん  
詩罷んで能く吟ずるも復た聽かれず  
第五の橋東恨を流す水

皇陂岸北結愁亭  
賈生對鵬傷王傳  
蘇武看羊陷賊庭  
可念此翁懷直道  
也霑新國用輕刑

襴衡實恐遭江夏

方朔虛傳是歲星

窮巷悄然車馬絕

案頭乾死讀書螢

（『杜詩詳注』卷八）

皇陂の岸北 愁を結ぶ亭  
賈生は鵬に對して王傳たるを傷み  
蘇武は羊を看て賊庭に陷る  
念ふ可し 此の翁 直道を懷き  
也た 新國（新朝）の輕刑を用ふる  
に霑はふを  
襴衡のごとく實に恐る 江夏（の災）に遭ふを  
方朔のごとく虚しく傳ふ 是れ歲星なりと  
窮巷には悄然として 車馬は絶え  
案頭には乾死す 讀書の螢  
對句の名手杜甫の「七排」として、ここに詠じられた七言對偶、六聯十二句は、さすがに精巧である。しかし、こうしたわずか六聯・十二句の對句でありながら、第四聯「賈生……、蘇武……」以下の三聯・六句には、すでに、上述の「七排」の短處が、傾向としてはっきり窺える。まして、こうした典故を含む「七言・近體聯」が十聯・十四聯・十八聯……と續

いた場合の繁縷さ（過剰な對偶感覺）は、感覺的にも論理的にも容易に想像されよう。

ところで、すでに詳論したごとく、一般に「律詩」という詩型は、「駢文」「駢賦」「律賦」「八股文」など對偶志向の著しい中國詩文の諸文體の中にあっても、とりわけ徹底した對偶性をもつものである、まさに「對偶觀念の純粹形式」と呼ぶのに相應しい。そして、とりわけ「七言律詩」こそは、（拍節リズムの四拍性に因って）より純粹にその性格を具えているわけである。

「對偶觀念の純粹形式」とは、詩的心象——抒情の構圖——の次元で言えば、「詩的イメージの、自己完結的純粹形式」ということを意味している。既に自己完結性を最も純粹に具現している「七律」に、更に何かを加えるということは、論理的にも自己矛盾以外の何物でもないことは明らかであろう。

「七排」という詩型が自立・定着の情況を見ないまま淘汰された第一の原因は、「七排」がその詩型自體として、こうした自己矛盾を含むものだったからだと判斷されるのである。

「七言排律」不盛行の原因——對偶表現の本質から——（松浦）

#### （四）「七言古體詩」盛行との比較において

「七排」不盛行の要因をこのように考えた場合、その有力な傍證となるのは、「七言古體詩」\*盛行との關係である。

\* いわゆる「七言歌行」がその中心をなす。

「七言古體詩」（七古）は、「一句七言」四拍の句が多數連續するという點で、まずリズムの基本的性格という點では、「七言排律」とまったく同一である。かつまた、例えば「長恨歌」「琵琶行」（白居易）、「代悲白頭翁」（劉希夷）、「春江花月夜」（張若虛）等のように、對句が多用され、名對の効果が一首の表現の中心をなしている、という點でも、「七古」は「七排」との高い共通性を具えている。もし、「七言句」の連續や「七言對偶」の連續がそれ自體で蛇足や自己矛盾を生むとすれば、「七言古詩」が「五言古詩」や「雜言古詩」と並んで古體詩の主要詩型の地位を占めていることは、理解しがたいことになるだろう。

これはやはり、「七古」における「七言句」や「七言對偶」が「七排」のそのような餘剰な對偶性を付加するものではない、ということに因っている。

すなわち、第一に、七古の七言句は、たとえ對句であって

## 中國詩文論叢 第十九集

も、古體詩の韻律であるゆえに、韻律次元での對偶性が抑制され、相對化されている。具體的に言えば、「二四不同」「二六對」「粘法」「對法」等の「守るべき條件」から、「孤平」「孤仄」「下三連」等の「避けるべき條件」まで、「近體詩」の韻律を支えるものは「平↕仄」對比を基本とする對偶性に他ならない。<sup>(8)</sup>これに對して「古體詩」の韻律は、「對偶性」と「非對偶性」の自在な混在を基調とする「雜體性」であり、從つて、「一句||四拍」の對偶のリズムでありながら、その對偶性は韻律配置の「雜體性」によって著しく抑制され、相對化されている。このため、假りに「七古」の對句が「二聯四句」「四聯八句」と續いても、對偶感覺のみが次々と増幅してゆくという感覺は生まれにくい。

第二に、「七古」は、句數に關しては全く自由な、いわば「準定型」的性格をもっており、また從つて、一首全體における「對句」と「散句」の配置も、「律詩」におけるような「散聯—對聯—對聯—散聯」といった「對偶的・整合的」なものとは基本的に異なっている。

第三に、「七古」は「換韻」が自由であり、「換韻」によつて韻<sup>のうた</sup>と詩想が自在に轉換されるため、かりに「對—對—對—對」や「散—對—對—散」の對偶的・整合的な構圖が生まれ

た場合でも、それは當該個所における可變性を帶びた對偶效果にとどまることになり、一首全體に關わる過剰な「自己完結性」とは異質のものとなる。<sup>\*</sup>

\* たえば「長恨歌」第三段には、

(梨園弟子白髮新  
椒房阿監青娥老)  
(夕殿螢飛思悄然  
孤燈挑盡未成眠)  
(遲遲鐘鼓初長夜  
耿耿星河欲曙天)  
(鴛鴦瓦冷霜華重  
翡翠衾寒誰與共)

というように、内容的に共通性をもつ七言の對句が、四聯八句にわたって連續する。しかし、二回の換韻によって三種の韻字が使い分けられているために、その整合性や自己完結性は著しく抑制されているのである。

以上の諸點を要因として、「七古」における七言句の連續は、「七排」における七言句の連續とは異質の性格、すなわち、「對偶性・整合性・自己完結性」が抑制された、多様な

性格、を具えていることが確認される。假りに「長恨歌」一二〇句が、「換韻なし」の「律體詩句」によって、「首尾二聯以外は全部對句」という「七言排律」の形式で作られていたとすれば、いかに「七言リズム」と「對句表現」の名手たる白居易の力作であるにせよ、——いや力作であればあるほどに——その繁縛にして均質な對句の連續は、讀者に厭煩と嫌怠の氣分を生ませずにはいないであろう。「春風桃李花開夜、秋雨梧桐葉落時」のさり氣ない名對も、前後の散句と非整合に配置されていることによって、いっそう對句としての魅力と切れ味を増しているのである\*。

\* この點は、「駢文」中の名對の連續が、しばしば相互にその印象を相殺しあうのに對して、「古文」中の少數の對句が——多數の散句との對比において——しばしば強い對偶効果を生み出すのと、共通の現象と言えるであらう。

## (五) 結語

思えば、「七言排律」という詩型は、「五言排律」との相補性（「排律」間の相補性）から見ても、「七言律詩」との相補性（「七言律體」間の相補性）から見ても、「排律形式」と「七言律體リズム」の可能性を増幅する詩型として、當然、生み出す

「七言排律」不盛行の原因——對偶表現の本質から——（松浦）

されるべき必然性をもっていた。しかし現實には、杜甫「題鄭十八著作丈故居」（『詳注』卷六）や、白居易「泛太湖、書事、寄微之」（『後集』卷七）、杜牧「東兵長句、十韻」（『樊川詩集』卷二）など、幾首かの比較的著名な作例以外には、ほとんどまとまった作品をのこしていない。その作例の乏しさは、「六言絕句」の乏しさと比べても、さらに乏しい水脈と言うべきであろう。

それだけに、生まれるべくして生まれながらついに定着し得なかったこの詩型の存在は、われわれに、「對偶表現」というものの長處と短處を、改めて考察・認識させるだけの問題提起力を具えている。ただし、從來の中國の詩話類では、この問題提起を正面から受けとめた立論は見られない。恐らくは、作詩と讀詩の體驗のなかに、「對偶性の過剰」「自己完結機能の再演・再々演」といった蛇足的要素を敏感に感じとり、その實感によって自然な選擇・淘汰が行なわれてきたのだと考えられる。

しかし、そうした、中唐以來一千年を超える選擇・淘汰の歴史を通觀し得るわれわれの視點から言えば、「對偶」というものが、その本質として、必然的に「整合的」「自己完結的」な表現を生むものであること、そして、その完璧な成功



## 中國詩文論叢 第十九集

例として「七律」の盛行が存在し、過剰な失敗例として「七排」が存在したという事實關係を、ここで客觀的・歴史的に指摘することができるわけである。

最後に、このような事實關係を踏まえつつ、本稿標題の論點に立ち返って言えば、成功例としての「七律」の盛行も、失敗例としての「七排」の淘汰も、ともに、「對偶表現」の本質がA對Bの整合的對比による「表現としての自己完結機能」に他ならないことの具體的な事例として、文學史的に位置づけることができるであらう。

そして、さらに一步を進めて言えば、「律詩」と相互に補完しあう「絶句」形式が、「單一性」↓「偏在性」↓「對他性」非自己完結性を一連の表現機能として具えつつ、文學史的に存在することになった必然性も、併せてここに明示されていると言えるであらう。

つまり、「對偶表現」の長處と短處が「律詩」「排律」という詩型に集約されているがゆえに、それと對照的な長處・短處をもつ「絶句」という詩型が、相補的に必要とされてきたのである。「律詩」のもつ「額縁の名畫」的な完結の美と、「絶句」のもつ「短冊の點描」的な餘韻・餘情（未完結）の

美は、「對句」を必須とする詩型としない詩型との相補性を、鮮かに示している。「七排」の形成と被淘汰の必然性も、まさに、對偶表現の本質に直結していることが確認されよう。

## 注

- (1) 参照：「中國詩歌・形態一覽表」（松浦友久『中國詩歌原論——比較詩學の主題に即して』二八二頁所收。大修館書店、一九八六年。中國語版『中國詩歌原理』孫昌武・鄭天剛譯、遼寧教育出版社、一九九〇年）。

- (2) 参照：注(1)所掲『中國詩歌原論』（五、詩とリズム）「中國古典詩のリズム」第(九)章「六言詩」。

- (3) 注(1)所掲書（七、詩と詩型）「中國古典詩における詩型と表現機能」第(六)章「律詩各論」。

- (4) 参照：松浦「對偶表現の本質——先行諸説との比較において」（『文藝論叢』第四十二號。大谷大學文藝學會、一九九四年三月）。

- (5) 参照：注(4)所掲論文第(六)章。

- (6) 参照：①、注(2)所掲論文「中國古典詩のリズム」第(六)章「五言詩」、②、松浦「五言詩の基調リズムは何拍子か——「言語リズム」と「樂曲リズム」——」（『中國文學研究』第二十期、一九九四年十二月、早大中國文學會）。  
ちなみに、「五言詩」を「四拍子」だとする少數の論者は、

いずれも、歌唱・詠誦される際の樂曲化された五言詩のリズムを、詩歌本來の「言語のリズム」と混同して論じているものであり、詩的リズム論としては、單純な手續上の誤りであると言つてよい。なぜなら、「樂曲のリズム」によれば、あらゆる詩句は「樂譜もしくは曲調」の指定に従つて、「三拍子」にも「四拍子」にも歌えるからである。しかしそれは、「言語自體のリズム」に基づく「詩的リズム」とは、明確に次元を異にする。例えば、文部省唱歌「ふるさと」（鬼追いしかの山）が、「言語リズム」の次元では「三連音一拍」の「四拍子」でありながら、樂曲（唱歌）リズムとしては明確な「三拍子」であることは、その分かりやすいケースと言えよう。「五言詩四拍子」論の誤りについては、特に注（6）所掲⑧論文を參照。

（7） 參照：注（1）所掲書（六、詩と對句）「中國古典詩における對偶の諸相」第（十一）章「結語」。

（8） 參照：注（7）所掲論文第⑧章「詩體」。

「七言排律」不盛行の原因——對偶表現の本質から——（松浦）